

ИСТОРИЮ мы видели актерами, которые кричали бы «бравос» своим соотечественникам? Но как раз такое случилось бы с одним из спектаклей «Без вины виноватых» Островского в постановке Таджикского академического театра драмы имени А. Лахути (вчера театр закончил свои непродолжительные гастроли в Москве). И все эти качества бы выказали тем, как таджикские актеры, и прежде всего М. Вахидов, исполнитель роли Незнамова, разыграли очень непростую для воплощения в современном театре пьесу Островского.

За последние время в связи с выходом великого драматурга повелось увидеть немало постановок пьес А. Н. Островского на разных сценах многонационального советского театра.

Постановщик «Без вины виноватых» на сцене Театра имени А. Лахути В. Лахути привнес в спектакль актеров по единственно верному пути: большие чувства и трагедийные переживания вырываются из простейших чувств, собственных актерскому «я». При этом естественно сохранилось национальное своеобразие исполнения. То есть таджикский коллектив шел по пути, указанному мировому театру К. С. Станиславским.

Спектакль начинается с того, что выходит перед занавесом представитель театра (Т. Ахмадзонов), по такому торжественному случаю он должен быть, но вполне наш современник по манере поведения, и искренне, без всякой игры и рисовки, спокойным голосом говорит о том, что значит Островский сегодня вообще и для таджикского театра в частности. Знающая публика коротко высказывает свое предложение посмотреть, как таджикские актеры разыграют пьесу Островского.

И действительно, перлами был непринужденный актерский ансамбль, в котором путь к образу лежал для актера не в позе, а в познание своей природы. Это были именно таджикские актеры с их темпераментом, легкой возбудимостью, импровизационностью сценического поведения.

Но странное дело, ни на минуту не забывая, что это именно ансамбль таджикского театра и с удовольствием узнавая их манеру игры, я в то же время, в едином чувстве восприятия, возриц, что это именно Островский, спектакль о русской действительности.

Искренне и без лишнего пафоса и патетики, Кручинина (Т. Фазылова), спокойный, добродетельный, любезный с каждым и в общем равнодушный ко всем Душун (Х. Рахматуллаев); полная жизненных сил, молодость и красоты, совсем нежная и аполитичная, но очень умная Коринкина (Ф. Гулямова); безликий, привычный быть в жизни — в отличие от сцен — на вторых ролях Милодоров (А. Кадиров); удивительно непосредственный, хотя и опущенный Шигаев (В. Ражабов) уберется и от комкования, и от столь модной нынче — и порой изысканной — драматизации комедийного персонажа; «расчудная машина» — холодный, расчетливый, но злодейский, злой, злой Шигаев (Х. Гадов); удивительно доверливая, полубезумная, уже равнодушная ко всему, как бы живущая не страстями, а воспоминаниями о них Галчиша (М. Шамсуддинова)... Какая галерея лиц, индивидуальностей, характеров! И никакая точность социально-психологических характеристик!

И есть еще одно важное качество спектакля: временами он потрясает. И это впечатление связано прежде всего с прямо-таки выдающимся исполнением М. Вахидова роли Незнамова. Работа эта требует определенного таланта: талант М. Вахидова представляется мне уникальным явлением не только таджикского, но

всего советского многонационального театра.

Это не значит, что Вахидов не уместен. Например, он поразительно убедителен в одиночной в общем-то роли президента английской разведки из пьесы «Паша свободы» Г. Абдулло; его полковник Бейли, с холодным блеском глаз и сосредоточенностью движений, такой ласковый и спокойный, ведет себя внешне скромно, но с внутренним убеждением сверхчловека и хохлина не только этой «дикой» Средней Азии, но вообще хохлина всей земли. А вот Рудани в одноименной пьесе С. Улугзаде представляется мне малоприятной работой артиста. Здесь оспо-

театр

бенно очевидна зависимость творчества даже большого артиста от образа Рудани, и весь спектакль трактовался скорее по воспоминаниям и питался ими, в том числе воспоминаниями о том, как сам А. Вахидов играл главную роль. Но Вахидов — совсем другой актер, особенный, индивидуальный, необычайно динамичный и по современному гибкий. И внутренне статичный, хотя внешне представительный, вызывающий уважение своей абстрактной значительностью, но мало трогательный сердца, — такой Рудани напоминал скорее о неиспользованных возможностях Вахидова.

Зато удивительно яркая возбудимость, притом все время конкурентуемая точным чувством меры, динамичность и гибкость актерской манеры, «ум чувства», когда бы ни поддался явлению возмущающую нервность, вибрацию души, но и тонкий интеллект героя, — все это сполна проявилось в роли Незнамова.

Пластически безукоризненный, Вахидов не боится быть в своем Незнаме не только физически безумным, но и в состоянии так сказать о несколько иррегулируемой, аранжированной, пошлой похороны Незнамова. И голос...

Кажется, это голос может передать все — от рока моря и рыка дикого зверя а пустыне до нежнейшей интонации интимного приговора. Во всяком случае впервые в жизни — когда переведено немало отечественных и зарубежных знаменитостей — мне захотелось снять наущники перевода, и я понял на практике, что это значит наслаждаться прозвучившим текстом, музыкальностью голоса, не зная точного значения слов.

В спектакле есть коротенький эпизод, когда Незнамов — Вахидов проигрывает небольшой кусочек на «Гамлета».

Но если бы даже режиссер не ввел эту сцену в спектакль, сомнений не было: Вахидов должен сыграть Гамлета. Более того, думается, он может быть и, например, Ричардом III — этот актер огромного диапазона (вспомним его полковника Бейли) имеет право быть «шенисированным» в самом широком смысле слова.

В театре имени А. Лахути немало замечательных исполнителей во всех поколениях — это подлинно актерский театр (к сожалению, гастрольная афиша далеко не все таланты представляет широко и разнообразно, да, очевидно, это и невозможно).

По праву здесь первая скрипка принадлежит киришскому театру, выдающемуся представителю старшего поколения таджикских актеров А. Бухранову. Исполнение им роли В. И. Ленина в

«Паша свободы» Г. Абдулло — явление всеобщего масштаба.

Сначала Бухранов показывает, насколько отнюдь не эмоциональный, сосредоточенный Ленина — сила и интеллект вождя доносится исполнителем вылукой и убедительно. И только постепенно актер раскрывает ленинскую общественную страстность, причем показывая огромной мощи темперамент, давящий, все сметающей силы. Актер раскрывает перед нами самое дорогое — богатство духовной жизни Ленина. За короткие сценические мгновения мы пролетаем и активными, и медлительными ритмами вождя, видим Ленина и спо-

койным, и бурно темпераментным, и углубленно размышляющим, и добродушно шутливым. При этом исполнитель не приспосабливает образ к узко понятому национальному своеобразие искусства, Бухранов передает интернациональный смысл поведения и характера вождя.

Убедительн Бухранов в роли Крестова в пьесе «Антигона» Ж. Ануя. Правда, его Крестов понатужил несколько простоват для героя трагедии, а потом, словно почувствовав недостаточность такой игры, артист излившие прибавил к императивной поре опережая мысль, играл скорее перекончивший пьесу Ануя — трагедию Софокла.

Крестов Бухранов становится здесь более обобщенным и абстрактным образом, более эмоционально распахнутым, нежели то требует конкретный и интеллектуально утонченный герой драмы идей XX века Анюя.

«Антигону» поставил молодой главный режиссер театра Х. Маблилов. Он представляет новое режиссерское поколение. Философскую драму идей Ануя режиссер охватывает в основном своеобразием эмоционального, романтического таджикского театра, добываясь столкновения и борьбы не просто идей и принципов, но сильных и ярких характеров. Режиссер стремится вызвать в зрительном зале не только сопереживание — это было свойственно театру и раньше, но и соразмышление, что прежде встречалось гораздо реже. Здесь важно отметить тенденцию, смелость, с какой молодой главный режиссер стремится раздвигать горизонты и возможности национального театра, потому что реализация замысла и это естественно, если иметь в виду, что это первые опыты, — еще далеко не все гладко.

Положение усложняется тем, что на пути новых устремлений, кроме собственных режиссерских «болезней роста», стоят также порой чуждые театру — в частности манера игры отдельных актеров, которые считают, что пресловутые «страсти» являются чуть ли не единственным признаком драматического действия. В итоге театр вынужден подчас идти к пьесе не через реализацию — классическую конкретность всей системы спектакля, а через некие художественные абстракции, через то, что Станиславский называл игрой «чувств вообще». Или через то, что критики называли мажоризмом, бытовыми. Такая стилистическая раздробленность и мешанина, когда конкретно бытовые мотивы принудительно сочетаются с моментами натужных, мелодраматических актерских «страстей», когда пропадает логика событий и поступков героев, теряется связь сверхзаказ, проявляясь в некоторых частностях спектакля театра. Это заметно и в вышеназванном «Рудани», где вместе спектакля временами отстывает

перед любованием прошлым, многочисленными режиссерскими и актерскими изобретениями и в спектакле, противоположного плана — постановке трагедии М. Карима «В ночь луного затмения».

Эту пьесу постановщик Х. Рахматуллаев трактует скорее как бытовую драму, где много значит элементарные житейские мотивы поведения персонажей, хотя стилистика пьесы отчетливо заявлена а ее жанровом определении. Т. Фазылова в роли Танкаяна более всех пытается выдержать высокие строй трагедии. Но рядом с ней действует простенький старичок Дервиш (В. Ражабов), некое подобие Луки из горьковского

«На дне», и другие бытово-любовные персонажи. Герой спектакля — Акегит (Н. Хасанов), Зубаржат (Г. Сафаралиева), Шафак (М. Исмаилов) — в очень сложном положении, в постоянном раздвоении между двумя полюсами спектакля. Воляне нужно лишь с этой атмосферой. Х. Гадов в роли Дианы, забывший напрячь глубокий философский и нравственный подтекст роли и купающийся в море формальных актерских изощрений, пластических отсылок и выдуваний, кульминация, когда актер ловко сделал стойку на голове.

Обо всем этом надо сказать, потому что театр живет напряженной творческой жизнью, идет вперед, и, кроме Маблилова, гастрольно познакомили нас с еще одним молодым обещающим таджикским режиссером В. Ахадом поставив единственную на гастрольной афише современную пьесу — «Хочет жить» М. Хакимовой.

В Ахадом вместе с художником Л. Шпунков стремится создать для героев пьесы условия и обстоятельства существования, при которых актеры могли бы жить в образах непринужденно, естественно и испорчено и создавался бы целостный строй спектакля. Особенно удалась постановка и по планировке, и по мизансцене последняя картина спектакля, когда оглашается сцена и главные действующие лица убедительно располагаются для философского спора. Только вот философского спора не получается, потому что пьесе на всем ее протяжении явно не хватает поэзии и обобщений, в результате чего события развиваются слишком примысливаемо, а герои предстают односторонними (слабыми) психическими мотивировкой пока что не удаются драматургии). Сам же спор скорее напоминает школьный диспут на тему «почему мы лжем и лицемерим». Героиня уверяет, что она лицемерит не способна, отрицательный герой уверяет, что каждый живет для себя и такого жизни, а положительный — что он с этим никогда не согласится и чужая боль — его боль. При этом никто не предлагает аргументов, не мотивирует свою позицию. Все высказано, и отрицательный герой излагает.

Конечно, театру трудно работать в таких обстоятельствах, когда определяющее звено его творчества — современная национальная драматургия — не только не стимулирует, но сдерживает развитие актерского и режиссерского мастерства. Очевидно, Союзу писателей Таджикистана стоит обратить самое пристальное внимание на эту сторону жизни коллектива. Театр развивается правильно, устремляется к самым передовым позициям советского многонационального искусства, и хорошая новая драматургия, как ничто другое, может приять этому движению свежести и силу.

В. СЕЧИН

СОВЕТСКИЙ ТЕАТР

9 ИЮНЬ 1973